

Ein Fragment römischer Wandmalerei in Bern

Autor(en): **Schraudolph, Ellen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern**

Band (Jahr): **7 (1981)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-520158>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Fragment römischer Wandmalerei in Bern

In Berner Privatbesitz befindet sich ein römisches Malereifragment mit ornamentalem Motiv aus dem römischen Kunsthandel (Taf. 15.16,1)¹. Bei der Auffindung war es offensichtlich in viele kleine Einzelteile zerbrochen. Es wurde zusammengesetzt und in Gips eingegossen. Die Rückseiten und Bruchprofile der Teilchen können somit nicht mehr untersucht werden. Der Erhaltungszustand ist im übrigen relativ gut, die Farben sind noch deutlich erkennbar. Lediglich das Weiss scheint an manchen Stellen abgeblättert zu sein. Die Fragmentränder sind teilweise bestossen. Als Besonderheit müssen an diesem Stück die deutlichen Spuren der Konstruktionszeichnung hervorgehoben werden, die genaue Einblicke in die Ergänzung und den Entwurfsvorgang erlauben.

Das Motiv wurde in fein abgestimmten zarten Farben auf eine helle, unbemalte und fein geglättete Putzschicht aufgetragen. Zur Verwendung kamen ein dunkleres Braunrot und ein dunkles Olivgrün für die generelle Linienführung, wobei das Braunrot offensichtlich Schatten angibt. Ein helleres Olivgrün, kombiniert mit sehr hellem Blau und wenig Braunrot, füllt die Flächen. Mit Weiss wurden die beleuchteten Seiten bezeichnet.

Das ornamentalisierte, vegetabile Motiv ist offensichtlich in seinem Aufbau streng symmetrisch (Taf. 16,1). Sternförmig gruppieren sich um eine Rosette vier Palmetten und vier blütenartige Stengel, die jeweils abwechseln. Die einzelnen Elemente werden durch in Voluten endende Blätterkelche miteinander verbunden. Unter jeder dieser kompakten, von der Form her ovalen Palmetten sitzt eine kleine Kugel. Besonders auffällig ist die Länge der sich aus einem Blütenkelch entwickelnden spitz zulaufenden Stengel mit ihren vielen kleinen aufgereihten Blättchen. Erst auf den zweiten Blick denkt man wirklich an eine Blüte. Denn sie sind – wie auch die anderen Elemente – einer bestimmten geometrischen Form unterworfen, wachsen oder ranken sich nicht in natürlicher Weise. Dazu passt auch die kleine Raute, die zur Verzierung auf jedem Blätterkelch sitzt. Die roten und blauen Flecken auf den Mitten der Palmetten und der Rosette fallen im Farbenspektrum etwas aus dem Rahmen. Hervorzuheben ist ausserdem die Reliefwirkung, die durch die Schattierung erzielt wird.

Genaue Beobachtungen der Farbgebung sind nun wichtig für das Verständnis und die Rekonstruktion des gesamten Motivs: Die braunrote Schattengebung wurde nicht ganz konsequent durchgeführt. Sie tritt bei allen Voluten- und Rosettenblättern auf beiden Seiten auf, an den Bögen der Blätterkelche hingegen abwechselnd am einen unten, am anderen oben. Eine klar abgegrenzte dunkelolivgrüne Linie begleitet jeden Schatten, so dass eine plastische Wirkung erzielt wird. Die übrigen flächenfüllenden Farben gehen ohne Trennung ineinander über.

Aufgrund des erkannten Schattensystems lässt sich eindeutig feststellen, dass beim Zusammenfügen der Einzelteile zwei Stücke an der falschen Stelle angebracht wurden, nämlich zum einen das einzige in der ganzen Breite vollständig erhaltene Mittelstück eines Stengels, zum anderen das kleine Palmettenfragment mit eineinhalb Blättchen. Das Stengelfragment wurde an den zweiten Blütenkelch angefügt (Zählung s. Abb. 1), das Palmettenfragment sitzt in der Gipsplatte rechts an der vierten Palmette. Bei beiden liegt die Schattenangabe genau auf der anderen Seite als bei dem Rest des Elements, an das sie angesetzt wurden.

¹ Für die Anregung zu dieser Publikation danke ich Herrn Professor Jucker. Wichtige Hinweise gaben mir Y. Gautier, H. von Hesberg, H. Jucker und K. Morgenthaler. Die Zeichnungen Taf. 16,1 und Abb. 1 von der Verfasserin. In Taf. 16,1 bedeuten punktierte Linie: Umrisse der einzelnen Fragmente; ausgezogene Linie: Ergänzungen; schwarze Fläche: braunrotes Kolorit; Schraffur: dunkelolivgrün; Punktierung: hellere Farben; keine Signatur: weiss.

Um ihren rechten Platz zu ermitteln, habe ich die einzelnen Fragmente kopiert und auf dem Papier einen Versuch gemacht, sie neu zusammzusetzen. Das fragliche Stengelfragment lässt sich in die erste Blütendolde nicht einpassen. Da von den beiden anderen Blüten 3 und 4 zumindest im Ansatz noch der Schatten erhalten ist, kann das Stück nur auf die genau gegenüberliegende Seite gehören (Taf. 16,1). Denn der Stengel 3 trägt den Schatten auf der verkehrten Seite.

Den Platz des kleinen Palmettenfragments zu bestimmen, ist schwieriger. Zuvor ist zu klären, ob hinter der Schattengebung ein bestimmtes Ordnungsprinzip zu erkennen ist, oder ob sie rein dekorativ verwendet wurde. Die dunkle Seite lässt sich eigentlich eindeutig für sechs Elemente des Motivs angeben: Sie ist zumindest ansatzweise bei der Blüte 1, bei der Palmette 1 und der Blüte 2 auf der rechten Seite – jeweils von der Mittelrosette aus betrachtet – erhalten. Der dritte Stengel hat seinen Schatten auch rechts. Von der zweiten und dritten Palmette ist zu wenig für eine Aussage erhalten. Schliesslich sind die vierte Blütendolde und der vierte Palmettenfächer als einzige links schattiert. Falls das Motiv nach einer bestimmten Lichtquelle ausgerichtet sein sollte, kann das Licht nur zwischen erstem Stengel und vierter Palmette eingefallen sein, denn hier wechselt die beschattete Seite. Das würde auch gut zur Schattierung der frei schwebenden Kugeln passen. Sie tragen alle die braunrote Farbgebung genau auf der diesem Punkt gegenüberliegenden Seite. Unterstellt man dem Maler also nicht willkürliches Handeln bei der Schattierung, so muss logischerweise für die zweite Palmette ein Schatten rechts, für die dritte links ergänzt werden. Somit ist das kleine falsch eingesetzte Palmettenfragment der dritten Palmette zuzuweisen.

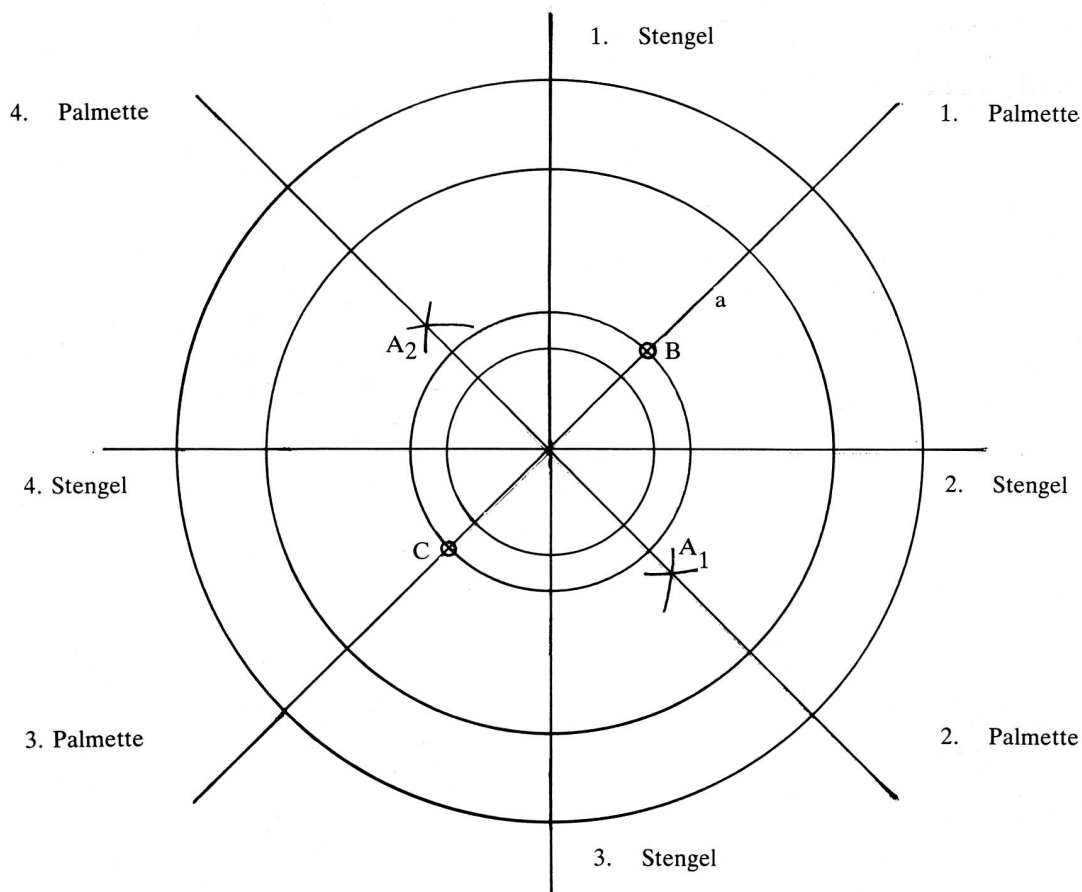


Abb. 1 Konstruktionsschema

Dass sich der Maler bei der Schattengebung nicht ganz von Kriterien der Symmetrie lösen konnte, lässt sich an den Blätterkelchen sehen. Er schattierte sie einfach alternierend. Das Motiv gewinnt somit durch die Schattengebung zwar an Plastizität, verliert aber nicht seine dekorative flächig-zeichnerische Wirkung.

Die geometrischen Konstruktionslinien hat der Maler deutlich in hellem Braun als dünne Linien aufgetragen. Es zeichnen sich insgesamt vier konzentrische Kreise ab, die das Grundgerüst für den Entwurf bildeten (Abb. 1). Wenn man den Mittelpunkt aller erhaltenen Kreisbögen ermittelt, erhält man Durchmesser von ca. 8, 11, 22 und 29 Zentimetern. Weiterhin fallen zwischen den Kugeln und den Palmetten gestrichelte Geraden auf, ebenso über der Spitze des ersten Stengels. Verlängert man sie, so laufen sie alle im Mittelpunkt der Kreise zusammen und bilden auf diese Weise – mit geringen Abweichungen – ein System von Achsen, die jeweils im Winkel von 45° aufeinanderstehen. Die einzelnen Elemente verteilen sich nun folgendermassen auf dieses Grundschema: Der innerste Kreis umschreibt die Rosette. Der zweite bildet den unteren Rand für die Blätterkelche und die Kugeln. Der dritte durchläuft die kleinen Blütenkelche der Stengel und die Palmetten unterhalb ihres Ansatzes. Schliesslich schneidet der äusserste Kreis die Palmetten ungefähr bei ihren jeweiligen zweiten Blättern und die Stengel oberhalb der Blütenkelchvoluten. Jede der acht Achsen läuft durch die Mitte eines Elements, ausgehend von den Mittelrippen der acht Rosettenblätter.

Legt man auf ein entsprechendes geometrisches Schema Durchzeichnungen von den einzelnen Fragmenten mit den noch erhaltenen Konstruktionszeichnungen, so ergeben sich leichte Korrekturen gegenüber der Zusammenfügung in Gips. Vor allem fällt die falsche Orientierung der einzelnen Blütenkelchvolute auf. Sie ist links am ersten Stengel eingefügt. Eindeutig lässt sich an ihr der Rest eines Kreisbogens erkennen, der zum vierten Kreis gehört, sich aber mit ihm in dieser Ausrichtung nicht deckt. Legt man jedoch das Fragment deckungsgleich mit dem Kreisbogen, so überlappt es sich mit dem links anschliessenden Palmettenfragment 4. Da am zweiten und vierten Stengel die Voluten erhalten sind, muss dieses Fragment zur dritten Blüte gehören (Taf. 16,1).

Der Maler verwendete für die Konstruktion hauptsächlich den Zirkel. Das zeigen zwei Kreisbogenkreuze zwischen Palmette 2 und 4 und der Kugel. Hier wurde von den Schnittpunkten der Achse a (Abb. 1) mit dem zweiten Kreis aus (B und C) mit dem Zirkel das Lot gefällt (A_1 und A_2). Die anderen Achsen wurden wohl durch Winkelhalbierung konstruiert. Auch für die Formgebung der einzelnen Elemente bediente sich der Maler geometrischer Hilfskonstruktionen: Er schlug vom vierten Kreis aus zwei Halbkreise, die jeweils die Form der Palmette umschreiben. Der genaue Ausgangspunkt dieser Konstruktion lässt sich allerdings nicht mehr ermitteln. Für die Formgebung der Blättchendolde an den Stengeln ging der Maler von einem gleichschenkligen Dreieck aus, an das er zusätzlich den Schatten anlegte². Die längste Ausdehnung des Motivs vom Mittelpunkt aus beträgt 37 Zentimeter. Auch dieses Mass wurde mit einem Zirkelschlag an der Achse abgetragen, was eine Spur über der ersten Stengelspitze noch erkennen lässt (vgl. auch den Zirkelschlag oberhalb der ersten Palmette). Aufgrund seiner symmetrischen Anlage muss das ganze Ornament einen quadratischen Umriss mit einer Seitenlänge von ca. 80 Zentimetern gehabt haben. Es weisen keinerlei Spuren auf eine Fortsetzung hin. Deshalb muss man sich das Ornament als Einzelmotiv vorstellen.

In der Ausführung hielt sich der Maler allgemein nicht sehr streng an die Konstruktionslinien. Mit schwungvoll-eleganter Pinselführung zeichnete er die einzelnen Elemente häufig über die Konstruktionslinien hinaus. Auch die Flächen deckte er mit Strichen in der Richtung der Umrisslinien. Die plastische Wirkung des Motivs wird damit noch verstärkt. Trotz des symmetrischen Aufbaus ergeben sich so auch Unstimmigkeiten in der Ausführung: Die Konstruktion scheint zwischen der zweiten Palmette und dem dritten Stengel nicht ganz aufgegangen zu sein. Die Blätterbögen drängen sich hier enger zusammen.

² Um die Länge der Stengel zu rekonstruieren, ermittelte ich mit den vorhandenen Fragmenten die Basiswinkel ihrer Dreiecksform. Dabei ergab sich, dass die Lichtseite um 5° steiler ansteigt als die Schattenseite. Bei den Palmettenblättern wird dieses zusätzliche Anlegen der Schatten besonders deutlich.

Wie lässt sich dieses Fragment nun innerhalb der römischen Wandmalerei einordnen? Farbgebung und Motiv lassen allgemein an den dritten Stil denken, an seinen ornamentalen Charakter und seine weitgehend harmonisch abgestimmten, zarten Farben³. Die Suche nach Vergleichsbeispielen erweist sich allerdings als ziemlich schwierig, und zwar vor allem wegen der schlechten Publikationslage: Alte Zeichnungen, auf die man häufig zurückgreifen muss, sind besonders hinsichtlich ihrer Stiltreue äusserst unzuverlässig. Deshalb gehe ich zunächst einmal nur von dem motivischen Grundschema aus: Da es sich um ein Einzelmotiv handelt, ist es in einer Kasette denkbar. Solche Einzelmotive in Feldern treten im frühen dritten Stil auf, vor allem in der oberen Mittelzone oder in der Sockelzone der Wände⁴. Sie sind allerdings wesentlich einfacher aufgebaut und vom Typ her nicht direkt vergleichbar. In der Farnesinavilla (20 v. Chr.)⁵ finden sich hinsichtlich ihres Grundschemas vergleichbare Motive sowohl in der Sockelzone als auch in der oberen Mittelzone zweier Cubicula (Taf. 16,2)⁶: Jeweils zwei miteinander abwechselnde geometrisch-pflanzliche Elemente entwickeln sich aus einem Zentrum heraus, so dass ein achtstrahliger Stern entsteht. Sie erscheinen eher rankenartig, weniger kompakt, soweit man das anhand der Zeichnung beurteilen kann. Alle diese Ornamente sind jedoch höchstens ein Drittel so gross wie unser Motiv. Eine Kasette von ca. 80×80 Zentimetern passt schwerlich in den üblichen Aufbau einer Wand dritten Stils. Es ist deshalb eher an ein Deckenfeld zu denken. Da an den Fragmenten keine Anzeichen für eine Wölbung erkennbar sind, müssen sie aus einer Flachdecke stammen. Es sind uns nur wenig solcher gemalter Decken erhalten⁷.

Da die Malerei aber mit ihren Schattierungen Reliefcharakter hat, ist es berechtigt, Vergleichsbeispiele an stuckierten Decken heranzuziehen: Ein Palmettenvierpass erscheint im Gewölbe der unterirdischen Basilika bei der Porta Maggiore⁸ und im Columbarium des L. Arruntius, ebenfalls bei der Porta Maggiore (1. Jahrzehnt n. Chr.)⁹. Er ähnelt in seiner einfachen Schematisierung aber eher wieder den oben angeführten Ornamenten auf den Wänden dritten Stils. Unserem Motiv kommt wiederum eine Stuckdecke aus der Farnesinavilla etwas näher: Um eine zentrale Rosette sind vier miteinander verbundene Knospen und Blüten sternförmig angeordnet (Taf. 16,3)¹⁰. Die Blüten erinnern in ihrem Grundschema an unsere Stengel, vor allem wenn man die dellenartige Blättchenangabe betrachtet. Von der Form her sind die Stengel freilich viel schlanker und länger gebildet.

Bei diesen Vergleichen fällt die Ähnlichkeit des Schattens zwischen den Stuckreliefs und unserem Fragment auf. So zeigt sich z. B. bei den dicht aneinandergelegten zungenförmigen Blättern einer grossen Rosette in der Farnesinavilla¹¹ die gleiche Art von Schatten wie bei den Palmettenblättern unseres Fragments. Die Malerei ahmt also Stuck nach. Offensichtlich waren etwas flache, eher bänderartige Ranken, wie man sie in der Farnesinavilla finden kann¹², dafür Vorbild. Die feinen weissen Linien, die an den dunklen Pinselstrichen entlang laufen, geben die gratartigen Erhöhungen einer Stucklinie an, während die zwischen den weissen Linien liegende dunklere Fläche die sanfte rinnenartige Eindellung der Stuckbänder zeigt.

3 Vgl. z. B. A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji* (1882) 289ff. Vitruv, *de architectura* VII 7,5.

4 Vgl. F. Bastet, *Il terzo stile pompeiano* (1979) Taf. 4,6 (Villa V 1, 14 in Pompeji). 10,19 (Villa Imperiale). Im folgenden Bastet. A. Mau a.O. Taf. 8.

5 Bastet 19ff.

6 A. Mau – J. Lessing, *Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus* (1891) Taf. 5,7.

7 Eine Zusammenstellung bekannter, allerdings grossenteils unpublizierter gemalter Decken von M. De Vos findet man bei Bastet 131f. Anm. 10-14. Flachdecken waren meist durch Holzbalken gegliedert: s. H. Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, RM Ergh. 21 (1975) 15. Im folgenden Mielsch.

8 G. Bandinelli, *Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma*, MonAnt 31, 1926, Abb. 51 Taf. 15.16.23. Mielsch 32f. datiert die Gewölbe um 40 n. Chr. Bastet dagegen hält sie für tiberisch-claudisch. Zuletzt in der Rezension zu Mielsch, BABesch 51, 1976, 124.

9 Nash, Rom II 310.

10 R. Ling, *Stucco Decoration in Pre-Augustan Italy*, BSR 40, 1972 Taf. 2b (die Vorlage stellte R. Ling freundlicherweise für Taf. 16,3 zur Verfügung); P. Gusman, *L'art décoratif 2* (o. J.) Taf. 73.74; Mielsch 20ff.

11 E. Wadsworth, *Stucco Reliefs of the First and Second Centuries Still Extant in Rome*, MemAmAc 4, 1924 Taf. 3.

12 Wadsworth a.O. Taf. 1.3-5.

Ein weiteres ähnliches Motiv, das ebenfalls zeitlich in diesen Zusammenhang gehört, bietet eine Stuckkassette im Grab 18 der Nekropole an der Via Laurentina in Ostia. Harald Mielsch datiert dieses Grab zwischen 20 und 10 v. Chr.¹³. Auch dieses Element ist nicht so detailreich und schwungvoll ausgeführt, aber vom Typ her gut vergleichbar mit seinen vier Palmetten und vier Blüten um eine Rosette im Zentrum.

Ein Stilvergleich innerhalb der Malerei ist aus den oben genannten Gründen schwierig. Die angeführten Beispiele vor allem in Stuck weisen jedoch deutlich in die Nähe der Farnesinavilla und damit in die Übergangszeit vom zweiten zum dritten Stil, allgemein in augusteische Zeit. Dazu passt auch die schwungvolle Eleganz, die reiche qualitätvolle Ausgestaltung, die an die Ara Pacis denken lässt. Auch hier treffen wir Blütenkelche, die mit kleinen spitzen Stengeln in den Blätterkelchen wurzeln, und gross angelegte Volutenbögen¹⁴. Freilich haben wir es hier insgesamt mit einer mehr vegetabilen Auffassung zu tun. Auch die in ihrer relativ geschlossenen strengen Art klassizistische Palmette ist charakteristisch für die augusteische Zeit, wenn man z.B. den umlaufenden Palmettenfries an der Rückwand der Ara Pacis betrachtet¹⁵. Schliesslich bestätigt diese zeitliche Einordnung auch noch ein Stuckfragment mit einem Schwan in der archäologischen Sammlung in Bern, das angeblich vom gleichen Fundort stammt und von Michael Pfanner ab 10 v. Chr. datiert wird¹⁶.

Zur Frage der Anbringung an der Decke lässt sich zumindest das Deckensystem näher charakterisieren. Bernard Andreae datiert die "rechtwinklige Felderdecke" in das 1. Jh. n. Chr.¹⁷. Hierzu ist aber auch schon die Farnesinavilla zu rechnen. Das Ornament könnte nun – wofür seine Grösse spricht – an eine Decke als Zentralmotiv oder neben andere Kassetten von gleicher Grösse gesetzt worden sein¹⁸. Ob die Palmetten oder die Stengel die Schrägachse des Motivs bildeten, ist nicht sicher festzustellen. Es wäre möglich, dass das Motiv gegenüber der Rekonstruktionszeichnung um 45° gedreht war. An den Wänden der Farnesinavilla kommen sowohl Beispiele vor, bei denen die längeren Elemente schräg stehen, als auch solche, deren kürzere Achsen – wie hier die Palmetten – schräg ausgerichtet sind¹⁹.

Die Tatsache, dass Stuck in der Malerei nachgeahmt wurde, ist bisher nicht bewusst beobachtet worden. Hier beeinflusst also nicht der Stuck die Malerei²⁰, sondern umgekehrt übernimmt die Malerei Anregungen vom Stuck. Möglicherweise lassen sich aus den Farben auch Schlüsse auf die Bemalung der Stuckdecken ziehen. Nicht auszuschliessen ist allerdings die Möglichkeit, dass hier Malerei mit Stuck kombiniert worden ist, was bisher zum ersten Mal für die unterirdische Basilika bei der Porta Maggiore belegt ist²¹. Von den stuckierten Kassetten dieser Gewölbe wurde ein Teil ausgemalt und der andere Teil mit Stuck verziert.

Es wäre wünschenswert, einmal allgemein genauere Forschungen zum Thema "gemalte Decken" anzustellen. Es hat sich gezeigt, wie viele Fragen hier noch offen sind. So bleibt z.B. ungeklärt, aus welcher Art von Gebäude dieses Stück stammt. Seine hohe Qualität spricht ja sicherlich für einen wohlhabenden Auftraggeber. Wurde aber aus finanziellen Gründen Stuck in Malerei nachgeahmt, oder war es nur eine Modeerscheinung?

13 M. Floriani Squarciapino, *Le Necropoli, Scavi di Ostia III 1* (1958) Taf. 13-15; Mielsch 25f.

14 Linke Altarwange des Opferaltares der Ara Pacis: E. Simon, *Ara Pacis Augustae* (1967) Taf. 9.

15 E. Simon a.O. Taf. 8.

16 M. Pfanner, *HASB 3*, 1977, 38ff.

17 B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst*, *RM Erg.* 9 (1963) 111ff.

18 Vgl. Farnesinavilla: Mielsch Taf. 3,1. Die grossen Felder entsprechen in ihren Massen etwa unserem Motiv.

19 Mau – Lessing a.O. (oben Anm. 6) Taf. 7.

20 Vgl. Mielsch 14f. 22.26.106f.

21 Mielsch 30. Vgl. auch *Casa del Labirinto: Bastet 53* Taf. 21,40. K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (1962) Taf. 49.

